

京剧的写意特征 与“样板戏”的英雄形象塑造

刘 艳

内容提要 “样板戏”之所以能用传统的京剧形式自如地表达“现代生活”，深层的原因是这一“现代生活”的本质面貌并非导向通常意义上的现代内涵，相反，它带有非常强烈的拟古性质。而旨在传达“抽象之事物”的京剧，又正是中国古代现实与意识形态的艺术提升。换句话讲，通过写意性极强的京剧形式，“无产阶级英雄”能够得以按“现代民族国家创建”的文化需要呈现出来，道理很简单，京剧独有的程式特征恰好提供了本质化的“工农兵”形象所必需具备的外在框架。

关键词 京剧 样板戏 “工农兵”形象 文化语境

作者简介 刘艳，1962年生，戏剧学博士，首都师范大学学报编辑部副编审。

一、问题的提出

渐成历史记忆的百年中国，留下了不少耐人寻味的重大话题，以塑造“无产阶级英雄”为基本内容、以“革命现代京剧”为主体的“八个样板戏”即是其中之一。

然而，要想真正理解和把握这些“样板戏”，则是十分困难的，原因在于：备受人们关注的“革命样板戏”并非作为纯粹的戏剧样态独立存在着，在“文革”十年的历史场景中，它始终都是通过自身独特的政治地位与巨大的红色魅力支援和效力于当时的官方意识形态。对此，“文革”一篇署名初澜的文章曾不无自豪地总结道：“革命样板戏为无产阶级文化大革命的兴起作了有力的舆论准备，并在整个文化大革命过程中……发挥了巨大的战斗作用。”^①这意味着，任何有关文革“样板戏”的评说，都不能不理性地正视其显在的

“文革”性质。但是，这仅仅只是一种良好的理论预设，一旦落入具体的阐释层面，理性的审视往往容易滑向愤激的否定。著名作家邓友梅就认为：“京剧样板戏原作比较好，江青改编后带上了帮派气味。‘文革’时期，我被折磨，一听到高音喇叭放样板戏，就像用鞭子抽我。我不主张更多地演样板戏。”^②即使素以实事求是、冷静分析而著称的资深理论家王元化也没能摆脱贫单知性的分析框架：“只要还留着那段噩梦般生活记忆的人，都很清楚，样板戏正如评法批儒、唱语录歌、跳忠字舞、早请示晚汇报一样，都是‘文化大革命’‘大破’之后‘大立’的文化样板。它们作为文化统治的构成部分和成为我们整个民族灾难的‘文化大革命’紧紧联在一起。”^③至于冯英子先生的一段言论，则更是具有一定的代表性：“‘文化大革命’否定了，‘文化大革命’的天之骄子——样板戏，难道还应该找这样那样的理由去肯定它吗？”^④可是，仅仅用“情绪

的偏颇”、“恨屋及乌的思维方式”、“陷入政治决定一切的怪圈”一类言辞来批评和反驳样板戏的否定者，在我看来，显然又不足以构成理论的说服力量。因为王元化们对样板戏的谴责虽然过火，却并非完全没有道理，贯穿“文革”整整十年的样板戏，客观而言，确实与“文革”存有特殊内在的亲缘关系。从某种意义上说，“文革”的文化专制，即是借助样板戏的话语霸权才得以实现的。否则，巴金老人不会在听到样板戏重播的当晚，就做起“文革”梦魔。

但问题也正是在这里变得愈加复杂起来。按照常规，艺术若是沦为政治意识形态的附庸和工具，那么它的“工具”价值必然盖过乃至消解审美价值。三四十年代的左翼文学、建国后十七年文学以及六十年代中叶到七十年代中叶的“文革”文学，其中凡是受命于政治写作、阶级写作和革命写作的作品，几乎都没能逃过这一无情的法则，可以想见，以样板戏与“文革”政治如此逼仄的关系，政治意识形态对这门艺术的渗入与伤害当是空前的灾难性的，而样板戏本身，恐怕也会以极端的方式凸现人类艺术的败笔和审美变异。倘是如此，由否定“文革”进而全盘否定样板戏就不再是一个难以见容的认识，更不可能还出现样板戏“该演或不该演”的争执和讨论。一切歧异都将缝合为一个坚定无比的共识，那就是把样板戏移交道德法庭去审判，置入善恶两元的思维之下去裁夺。这样一来，有关样板戏的评价也许就真如某些论者所言，“是一个基本的也是一个非常简单的问题”^⑤了。然而，历史独独在这里偏移了自己的逻辑言路，与“文革”纠结攀缘的样板戏，非但没有导致总体美学风貌的沉落和贫困，反而艺术地光彩照人；不仅“情节紧凑、唱词晓畅、曲调优美，更兼其在表演方法上将传统的写意、虚拟手法与西方戏剧的写实及可视场景有机地结合在一起，使古老的京剧艺术重又焕发

了勃勃生机”^⑥；即使是在民族戏曲危机重重的今天，这几出样板戏仍然魅力不减，而且还被贯以红色经典常演不衰，“创下了近年戏曲舞台少有的连演百场的记录”^⑦。最值得玩味的是，中国京剧院为纪念著名戏曲艺术家阿甲从事戏剧工作50周年，首次复排公演《红灯记》选场时所做的一些改动。在这次演出中，整个剧组将“文革”时代强调的名为刚强，实则直眉瞪眼、生硬刻板的表演风格改掉了，恢复了最初创作该剧的真实面目，重视抒情场面，突出人情味。^⑧如果依据“京剧样板戏原作比较好”的观点来看，这种改动应该是颇具艺术份量的，因为它去除了《红灯记》选场中的“帮派气味”，我们甚至有理由设想，其他几个样板戏剧组不也可以借助同样的方式来求得样板戏的真正本色吗！但实际情形却是：《红灯记》选场的一些改动不仅没能得以保留，反倒在以后整个剧目的演出中被悄悄抹去了。至于《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等复排公演的样板戏剧目，则更是无一处不遵循和恪守“文革”时期的定稿本。这无疑从另一方面说明，有“十年磨一戏”之称的样板戏已达到“增之一分则长，减之一分则短”的艺术至境。

作为中国古典艺术形态的典范代表和传统社会生活与观念形态长期演进的产物，京剧要表现真正意义上的现代生活是非常不容易的，因为其审美理想和价值取向倚重于从抽象的宇宙法则或伦理规范出发，排斥主体的感性体认，追求脱离现象的本质真实。具体到创作中，则是通过善恶判然的类型化人物塑造和一套寄寓着强烈褒贬的表演程式来完成对生活的虚拟和象征。显而易见，这样一种艺术形式并不适合组织多元、复杂和矛盾的现代人性世界，除非存有一种可能，即创作主体所要传达的“现代人性世界”表面是现代的，实质上却是古典的。样板戏与“文革”政治意识形态的和睦共处及其在艺术方面的极大

成功，再清楚不过地向我们昭示：“文革”时代确实具备适宜传统京剧生长的文化条件和土壤。然而，认识到这点，却并不表明我们就理清了样板戏的来龙去脉与内在理路。我们尚有必要追问一个更加重大的理论命题，即这种文化条件和土壤最初是怎样酝酿、以后又是如何培植而成的？一涉及此，单用“文革”来解释样板戏的兴起、发展和繁荣显然是不够的，还需将这一研究对象置入一个远为宏阔的历史文化视界之中，讨论它与二十世纪中国民族革命和阶级解放之间究竟有何源流关联？为什么在“五四”遭致冷淡和唾弃的传统戏曲，却又在一个被视作进步的历史时期不可思议地享尽殊荣？近一百年来，集中国传统戏曲大成的京剧在西方文化的冲击下一直在经历自身的现代化进程，但却收效甚微，以至于一些热衷旧剧改革的梨园名伶都丧失了信心，断定程式严谨的京剧无法真正自如地表达“现代生活”。可为什么进入“文革”阶段，京剧“形式”与现代“内容”的矛盾突然就迎刃而解？现代民族国家的创建和阶级斗争路线的确立到底在哪些方面潜在地促成了样板戏各种因素的生成？由此，又是如何悲剧性地改写和重塑二十世纪中国知识分子的思想和命运的？“无产阶级新文艺”的创立，按照当时的官方阐述，是以要“破除对三十年代文艺的迷信”和“破除对中外古典文学的迷信”为前提的，那它何以又选用产生于中国封建社会的典范艺术——京剧作为自己的基本艺术形式呢？难道这两者之间真的存有一种根本精神的同构与暗合，或者如马尔库塞所言：“政治战斗”不过是“变成了一个审美技巧问题”？⑨

二、“写意”的浪漫倾向与 “形式的意识形态”

中国传统京剧是以“虚拟说”为核心的“写意”艺术体系，这种“写意”反映在，它不拘

泥于现实本身的模仿，不去制造观众的舞台幻觉，而是依照“以意为主”的审美原则“虚拟生活”。此处的“意”即主体的意志和愿望。这并不等于说京剧艺术就可以撇开生活之源，而是指其在植根于生活的基础上还应该追求一种“神似”。这种“神似”要求它在处理生活和艺术的审美关系时，“出之贵实，用之贵虚”⑩，从更高的理想视界摄取生活的精神实质。京剧的这一写意品格，决定了它与受“模仿说”支配的写实艺术的重要区别。

然而，我们在舞台上并不能直接看到这种写意性，它是附着于程式的肌体，经由程式在艺术实践中的具体运用传达出来的。所谓程式，按《荀子·致仕》的解释即为“物之准也”。就京剧艺术而言，给它的表演设立一定的标准，并使之成为一种规范化的形式便称作程式。京剧可以说是一门典型的程式化艺术。它的表演严格遵循着唱、念、做、打的程式规范，各种套路，不得混淆。京剧中的人物，尤具程式性，它将角色分为生、旦、净、丑四类行当，又运用特征性很强的脸部化妆，也就是通常所说的脸谱，以帮助观众辨别这些行当角色的忠奸善恶。京剧脸谱主要由颜色及颜色组合的图案构成，其间寄寓着非常强烈的褒贬。拿脸谱颜色来说，它的红、白、黑三种基本色调，每一种都各界定为一类抽象本质。在此基础上，人物性格只可能顺向增值，好人绝对地好，坏人绝对地坏。另外，京剧服装也彻底程式化了。各有讲究的行头或标志身份，或暗示性格，或褒贬善恶，意在对脸谱化的角色面貌进一步加以说明。由于有了这些程式的不断规范，京剧人物获得了很鲜明的美学效果。只要戏一开场，人物一亮相，观众就能从其外形识别出忠奸善恶。正是在这个意义上，我们认为京剧程式不仅仅属于形式，它还是内容，或者按西方马克思主义批评家杰姆逊的说法：“形式是作为内容来理解的。”形式里蕴含着“政治无意识”，即所谓“形式的

意识形态”^⑩。关于这一点，有位论者曾作过比较透彻的分析：“当我们指出京剧的形式化倾向时，这绝不意味着它没有内容”，因为“传统戏剧曲目基本上都是以忠孝廉节这些基本道德观念与君臣父子这类尊尊卑卑的伦理方法为基本内核的，这些抽象的道德原则通过反复的程式化处理，使观众的接受过程从不自然到自然。到后来，京剧的内容已经看不清了——它变成了形式。京剧的程式变成了‘形式的意识形态’。事实上，属于京剧‘形式’范围的脸谱、服装、音乐无一不显示出价值判断的意义。当观众日复一日地沉醉于这些程式时，他喜欢上的不仅仅是形式，还是形式蕴含的道德原则。”^⑪

那么，程式究竟是如何形成的呢？作为写意性在舞台上的直观体现者，它同样要遵循“虚拟生活”的美学原则，这就是在处理生活材料的时候，不是强调生活的本身，而是生活的诗化。著名戏曲理论家和导演艺术家阿甲就指出：程式来自生活，“但不是生活的摹仿放大”，它是在对生活进行概括、夸张、装饰、想象的基础上变形的结果^⑫。程式的这一形成过程，实际上表明了它在深层里蛰伏有一种浪漫倾向，可以说，正是这种浪漫潜流，内在地规约着以京剧为代表的戏曲程式远离和拒斥生活的“再现”。而且，从更深层的关联意义来看，“浪漫倾向”在催生出京剧程式的“表现”精神的同时，也发展出京剧“形式的意识形态”。因为只有根植于深刻的“浪漫化”，京剧中那些带本质性的抽象道德原则才可能从程式里真正获得提升。所以，当我们承认京剧程式具有“形式的意识形态”性质的时候，正含括着对一个站在超验角度来设定现实的主观自我的默认。

了解到京剧“写意”的浪漫倾向和“形式的意识形态”性质之后，我们就会发现，这个典型的中国传统戏曲形式，与“无产阶级新文艺”所要反映的“现代生活”之间，存有一种根

本精神的同构和遇合。“无产阶级新文艺”选用它作自己的典范性艺术样式并不是随意的，而是依循着相当坚实的内在逻辑。

三、“现代生活”的本质化与符码化

上述结论的得出，主要基于一个重要概念——“现代生活”的理解。而“现代生活”究竟是一种主观设定，还是客观实在，这显然是问题讨论的关键。

在许多论者眼里，出现于二十世纪中国尤其是当代的这段“现代生活”，似乎就是本世纪初自然发展过来的复杂多义的客观现实本身，完全忽略了“现代民族国家”创建这一文化语境对它施加的巨大影响。如果将“现代生活”置于特定的历史文化境遇中来考察，就能够十分清楚地看出它的人为生产痕迹。而这种人为生产痕迹的造成，又与那个最能体现“现代民族国家”创建特征的“本质论”话语密切相关。1840年，当西方用武力强行拉开中国“现代”的序幕之后，建立一个足以与西方抗衡的“现代民族国家”，便成为二十世纪中国本土“现代性”的至高理想和奋斗目标。毫无疑问，这个“现代民族国家”的创建将首先转化为对封建中国的全面改造。而从物质层面变革中国的洋务运动和从政治层面变革中国的辛亥革命不得不宣告失败的事实，又使中国当时的先觉者意识到本土“现代性”的出发点最重要的是在于国民精神的再塑，于是，“国民性”话语自然地被提升为封建中国的本质象征。这喻示着国民形象重塑的全部努力，就是要创造一种与旧本质截然相反的新本质，并且，如同旧国民形象在被提升为旧中国本质时必然舍去丰富、多样的个性因素一样，诞生的新国民也只能是一个单面的整体，一个类似杰姆逊所指的那种“国家寓言”形象。可见，对于“现代民族国家”的创建

来说，新国民性已不仅仅意味着一种新国民素质的描述，更其主要的是，要通过这一描述，来造出“现代民族国家”的本质，造出一个关于“新中国”的概念。这无疑又符合了“现代”的逻辑，因为按照它的运作策略，非现代国家如果欲转型为现代国家，其关键所在就是必须要找到自己的国家本质。那么，在二十世纪的中国，究竟由谁充当象征国家本质的新国民典型呢？1940年，毛泽东以中国革命领导人的身份，在《新民主主义论》中明确回答了这个问题：“中国的革命实质上是农民革命，……农民的力量，是中国革命的主要力量。”但是，被立为民族主体的农民，恰恰曾是“五四”以来“国民性”研究的主要对象。可以说，为鲁迅那一代知识分子极力抨击的自私、愚昧、麻木的中国人，很大程度上针对的正是中国的农民。对此，毛泽东并不是没有清醒的历史意识。1936年，他就阐发了对农民的态度，他承认中国农民是革命的主力军，同时他又认为“他们的小生产的特点，使他们的政治眼光受到限制”。^⑩ 1949年，他在《论人民民主专政》一文中更鲜明地指出：“严重的问题是教育农民。”这实际上意味着，新国民典型的寻找过程，并不完全是一个对“客观实在”的发现过程，更主要的是通过参加话语实践来加以创造的过程。这里，我们不妨重温毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中的一段著名论述：

人类的社会生活虽是文学艺术的惟一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满足于前者而寻求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样

的人物来，帮助群众推动历史的前进。^⑪

这一段话实际上点出了新国民典型——民族主体塑造的浪漫化叙述原则，即我们不能以这个世界的眼光来看这个世界，而应用另一个世界的眼光来看这个世界，我们不能站在这个世界中来看这个世界，而应该站在另一个更高的世界的角度来看这个世界。^⑫ 因为“浪漫化不是别的，就是本质的生成”^⑬。这种从超验的角度来设定和诗化世界的方式，正能够使创造的民族主体——“工农兵”朝国家本质属性位移。

在这样的背景上看主流意识形态与胡风为代表的知识分子之间纠缠了近半个世纪的文化冲突，其间的真相就比较清楚地显示出来了，即两者当时的一个主要分歧在于，双方均是从各自不同的角度在理解现实中以农民为主体的工农兵。对主流意识形态来说，如何看待现实中的工农兵完全是服从一个更高的意旨——怎样满足革命战略视界的文化需要。这就决定了主流意识形态心目中的“工农兵”绝非一个客观实在，甚至也不是在战争中正崛起的民众力量，而是需要以超验的浪漫化方式建构起来的新国民典型，即抽象的国家本质。所以他们认为，掌握社会主义现实主义（五十年代以后又被置换成“两结合”创作方法）的关键是，必须弄清其“现实”所指不是生活本身，而是“第三种现实”，即所谓代表革命发展方向的一种历史的必然未来的认识。可是胡风却并不了解“工农兵”作为国家本质的载体这一性质，他还是继续沿用“五四”精神来启蒙“工农兵”，他更没有意识到自己在用“真实论”对英雄的神化倾向进行质疑的时候，也正喻示着对国家本质的某种解构。这当然不能见容于试图通过英雄的刻画来绘制新中国形象的主流意识形态，“小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己，宣传他们自己

的主张，要求人们按照小资产阶级的面貌来改造党改造世界……无产阶级是不能迁就你们的，依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国的危险”^⑩。毛泽东对知识分子的这一看法，如果不置于特定的语境，是没法进行解释的。因为，无论怎样，作为“五四”新文化的主要体现者和马克思主义的重要传播人的知识分子，都不可能走到无产阶级的对立面，更不可能与大地主大资产阶级为伍，一切解释的最后答案，都只能回到那个贯穿二十世纪中国的基本文化框架之中。也正是受制于如此的文化框架，先是为个性觉醒的五四时期所张扬，继而又遭“唯物辩证法创作方法”所贬抑的浪漫主义，才可能作为要素重新被纳入主流理论的范畴，因为以写光明写未来为主要特征的社会主义现实主义，恰好给浪漫主义的理想性腾出了一席空间。至于浪漫主义的另外一翼——主体性，则由于无法与这种本质话语衔接而被肢解。浪漫主义在中国的特殊命运，清楚地揭示了中国现代生活的本质化趋向。可以说，“本质论”话语作为抽象理念在二十世纪中国的主导存在，彻底改变了“现代生活”的自然形态，移动了“现代生活”的前提和重心——客观真实，使“现代生活”的意义不再存于实在自身，而是存于对一种历史发展的必然方向的认识之中。在这个意义上，我们实际上已很难将“本质论”与“浪漫化”区别开来，因为如果不站在比普通实际生活更高的位置，是没有可能获取代表未来的“第三种现实”的。“这个世界必须浪漫化，……人们才能找到世界的本意”^⑪，浪漫主义诗人诺瓦利斯相当有力地点出了“本质论”的浪漫实质。

“本质论”话语对现代生活的干预，除了体现于人们“要求把浮现在自己面前的历史现实上升为一种文化理念的需要”，即创造一种富有神圣性和感召力的新国民典型之外，还通过以抽象概念命名中国社群的方式显示

出来。在这个带有主观设定色彩的“抽象命名”中，个体的日常性存在被驱逐到边缘，人本来错综复杂的社会身份变得日益明确和简单——你不是属于以“劳动”为基础的无产阶级范畴，便是属于以“剥削”为基础的资产阶级范畴。这种单面的本质定位和善恶两分，逐步遮蔽甚至抹掉了个体所指即人的内涵，使其真正降为一种只嵌有抽象理念的“空洞能指”。进入六七十年代，随着“左倾”思潮的泛滥与超验的阶级本质论的突出和被强调，社会现实更是被空前地“本质”化，人们完全从日常生活中剥离出来，按照主流意识形态的需要充当着各种角色，每种角色又都是“阶级本质”的具体表征符号。事实上，这一“形式的意识形态”在那个年代已充塞了社会生活的各个方面：许多家庭的文化“奢侈品”遭致没收的理由是它们暗含着资产阶级腐朽形态。一些娱乐活动纷纷被取缔是因为被怀疑为小资产阶级情调。当时最具符号力量的是出现在各种集会、游行中的“红卫兵”和“革命群众”，他们留着简单的发式，身着草绿色军装或素色中山服，左胸前一律佩戴红色的毛主席像章，右手无一不挥舞着“红宝书”，嘴里很有节奏地高呼“革命口号”，整个形象的举止打扮充满了浓厚的象征意味，它喻示着革命热情和对主流意识形态的由衷服膺。这种符码性质甚至反映在国家经济运作策略中，一个曾经时髦的术语“计划经济”构成当时中国经济建设的主要运作手段。在那个年代，“计划经济”是不可动摇的，因为依据意识形态常识，它是社会主义中国的本质代码和固定能指。^⑫

从六十年代开始，符码化的无所不在和无孔不入实际上表明，“本质论”已成为人们掌握世界的最基本的文化方式之一。也正是在“虚拟生活”这一点上，“无产阶级新文艺”所要反映的“现代生活”与程式化的传统京剧之间的确有某种精神暗合之处。这种暗合具

体表现在两者都是借规范固定的符号来传达自己的抽象理念。我们甚至可以将十年“文革”本身看成一出大型的广场京剧。在这出京剧里，按阶级本质论划分的各类行当角色（红卫兵、革命群众、走资派、修正主义者），穿戴着主流意识形态规范的不同脸谱服装（红卫兵袖章、草绿色军服、批斗用的大高帽），通过固定的行为举止（集会、游行），表演着以无产阶级和资产阶级的矛盾为主要内容的戏剧冲突。而六七十年代京剧艺术空前的大演出，绝后的大普及，似乎也寓言性地提供了一面无意识的认同镜像。正因为这个原因，强求在四五十年代创作的艺术作品中出现完全符合主流意识形态标准的“工农兵”形象，显然是不切实际的，只有到了六七十年代，整个中国的社会现状进入它的程式化阶段，同时人们也真正学会了用“本质”的眼光来审视中国社会现实，象征国家本质的“无产阶级英雄”才可能被塑造出来。而且，即使在这时期，“工农兵”典型由理论的描述转换为文学的描述，也要比通常想象的艰难得多。因而一种“继续革命”的观点导致了对“样板戏”的不断修订。

四、修订——一种意识形态策略

在“八个样板戏”中，京剧《智取威虎山》是其间一部颇受“文革”观众喜爱的经典作品。不过，这一剧目和“样板戏”的其他几部作品的情况一样，并不是在“文革”中新创作的。其原剧写于1958年，结构和剧情基本上按小说《林海雪原》的故事脉络顺次展开。由于此时叙事正处于从写实向写意的过渡中，所以对杨子荣一角，除了努力刻画他的共产主义品质之外，还注意加强这个英雄形象的可信度。如尽量把他表现得像个“土匪”，进威虎山时哼着“黄色小调”，为了骗取座山雕的完全信任，初稿本甚至设计出杨子荣与匪

首女儿调情的细节。

但是这种既力求“写意”又注重“写实”的艺术手法，要塑造出本质化的英雄人物是相当困难的。因为可见的“真实性”（写实）对更高的“真实性”（写意）必然会产生巨大的制衡作用。正是从这一意义上，它不可能与毛泽东倡导的“两结合”创作原则取得一致。在毛泽东那里，“两结合”的出发点和最终归宿是要达到“写意”——即创作出“比普通的生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”的无产阶级的抽象本质。所以当叙事进入完全“写意”的“样板戏”时代，早些时候刻画的杨子荣形象遭到了全面的否定，被斥为“宣扬刘少奇盲动主义、冒险主义和军阀主义的反动军事路线的活典型”^②。与此同时，经边演出边征求意见边修改形成的《智》剧也和原剧有了极大的不同。新稿本删去了“小调”、“玫瑰花”以及《深山庙堂》、《雪地侦察》等一些有损“写意”性的剧情。增写《深山问苦》一场戏，以揭示杨子荣这位英雄的阶级爱与阶级恨。在第四场设计一段散起的〔西皮原板〕——〔二六〕——〔快板〕的成套唱腔《共产党员》，表现他高度的无产阶级政治觉悟和“明知征途有艰险，越是艰险越向前”的坚强意志。在第五场安排一个〔二黄〕接〔西皮〕的大套唱段，展示他“愿红旗五洲四海齐招展”，“迎来春色换人间”的共产主义胸怀。在第八场的核心唱段《胸有朝阳》中，又着力突出他智慧和力量的源泉——毛泽东思想。“这样，矗立在我们面前的杨子荣，就是一个胸怀无限宽广，具有无产阶级彻底革命精神、坚持无产阶级政治挂帅、顶天立地的无产阶级革命英雄，一个既高大又丰满的光辉形象。”^③

对《智》剧的其他英雄人物，新稿本也竭力强化其代码功能。比如原剧里的少剑波只是一个不断成长着的青年指挥员，在军事部署上甚至有过失策——应老乡的要求，在不

适当的时刻开动小火车，导致高波牺牲、栾平逃走的严重后果。到了新稿本中，他变成一个统筹全局、指挥若定，在紧急关头能沉着应付纷至沓来的困难和事变的优秀参谋长。而原剧关于他失策的描写则改为由于出发在即，小分队有必要先把野狼嗥和栾平两匪徒押回牡丹江，这样火车遭到暗算，就不再是少剑波的过失。不仅如此，新稿本还通过这一形象的称谓更动——把少剑波叫作参谋长，进一步加强了他的符号意义，结果，人物除了无产阶级性之外，本身已无任何个性所指。

显而易见，这并不是《智取威虎山》一部作品的特殊把握方式。在当时，借助反复修改来一步步切近英雄人物的本质话语，几乎从所有“样板戏”的生成过程中体现出来。

以另一部入围“样板戏”的剧作《红灯记》为例，其英雄人物李玉和也是在不断改动中越来越趋于“本质”化的。最初排演的时候，编导者的美学追求与初稿本的《智》剧非常类似，强调的是要把李玉和演得像当时生活里的民族战士。随着写意性的日占主导，原先祖孙三代穿针引线等抒发家庭感情的戏以及刑场上亲人生离死别的悲切之情都被删除，代之以在“痛说革命家史”和“刑场斗争”两场戏中高度抒发祖孙三代的无产阶级感情。尤其是出现于“文革”的演出本里的李玉和，已不是三十年代一般的抗日民族英雄，而是一个彻底革命的共产主义战士。他的目光始终不是停留在眼前具体的革命任务上，而是把这些任务当作为新中国的建立，为共产主义理想的实现而奋斗的一个必不可少的环节。“刑场斗争”一场中有段唱词就非常细致地刻画了李玉和作为共产主义者的革命胸怀：

贼鸠山要密件毒刑用遍，
筋骨断体肤裂心如铁坚。
赴刑场气昂昂抬头远看：
我看到革命的红旗高举起，

抗日的烽火已燎原。

日寇，看你横行霸道能有几天！
但等那风雨过，百花吐艳，
新中国如朝阳光照人间。
那时候全中国红旗插遍，
想到此信心增斗志更坚！

由于着意要突出李玉和崇高的思想境界，“两结合”创作方法成为修改该形象的重要理论法宝。在剧本中，凡是为这个英雄人物设计的每一段唱腔，每一句台词，都无不经过“两结合”创作方法的严格推敲和反复过滤。例如在“痛说革命家史”一场里，李奶奶原来对铁梅唱道：“闹工潮你亲爹娘惨死在魔掌，李玉和救孤儿东奔西藏……”演出以后，改编者认为“救孤儿”的提法容易让人感到李玉和是为了私人关系才抚养铁梅的，把英雄人物决心要培养革命后代的胸怀降低了，效果不好。同时，“东奔西藏”的“藏”字，将英雄人物形容得“躲躲闪闪”，而不是积极主动地投入民族斗争和阶级斗争，也有损李玉和的高大完美。《红灯记》剧组对此再三斟酌，终于把这句唱词改成“李玉和为革命东奔西忙”。按照当时的官方评论：“虽然只有四字之改，但是立刻把抒发个人感情的内容升华为抒发革命感情，而且有力地表现了英雄人物的革命情操。”^{②3}

也正是基于这样的美学追求，“《红灯记》对李玉和的塑造狠抓了以下几点。一根红线：对伟大领袖毛主席和伟大的中国共产党的无比热爱和忠诚。一条主干：对于无产阶级的敌人作针锋相对的阶级斗争。一个重要方面：深刻揭示他与人民群众血肉相联的阶级关系，表现他对同志对人民的极端的热忱。”^{②4}

为此，剧组编创人员专门在第八场赋予李玉和一个单独的抒情场子，通过《雄心壮志冲云天》和《党叫儿做一个钢强铁汉》等唱段来集中展示他灵魂深处的“共产主义光辉”。

并特地增设最后两场柏山游击队“伏击歼敌”和“胜利前进”的雄伟场面，意在表现地下斗争是对党的武装斗争有力配合的军事思想。另外，在“赴宴斗鸠山”中，剧作者也不是一般地叙写李玉和与敌人的斗争，而是把斗争提升到两种世界观较量的高度，以敌人“为自己”的剥削阶级世界观，反衬李玉和毫不利己的无产阶级世界观。至于添补“粥棚脱险”一场，则主要是为了表现李玉和与人民群众同呼吸、共命运的阶级关系。在刻画无产阶级英雄李玉和的过程中，这些场次不可动摇地被视作“原则性的设计”——如果稍有疏忽便意味着意识形态的错误。它们在对李玉和形象的塑造中占有如此重要的地位，是与李玉和作为“国家本质”的象征联系在一起的。在主流意识形态眼里，这些“原则性的设计”无疑是“国家本质”的核心要旨和关键内蕴。弄清了这点，你也许就不会再奇怪一些现在看来完全属于艺术上的取舍和争执，为什么在六七十年代却每每上升到一种政治定性，深究起来，原因就在于此。这实际上喻示着，当初“样板戏”所作的每一次删除或增补，都并非单纯的艺术行为，而更是一种严格的意识形态策略。

在这方面，三易其名的《沙家浜》表现得尤为突出。这出戏原是围绕着阿庆嫂的地下工作展开戏剧冲突的。根据该剧突出地下斗争的主题，改编后的《芦荡火种》取名《地下联络员》。1964年全国京剧现代戏观摩之际，出于“革命意义”的考虑，《地下联络员》又重新定名为《芦荡火种》。不过，尽管这样的艺术构思富有传奇魅力，女主人阿庆嫂也因此而被塑造得有声有色，但她的非“工农兵”身份显然还无法完全胜任反映“国家本质”的重任。这一主题，只有借助郭建光这个集战士与英雄于一体的形象才能得以真正实现。正由于此，主角阿庆嫂让位于配角郭建光，几乎是一种必然。1964年7月23日，毛泽东和其

他中央领导人观看了北京京剧团演出的《芦荡火种》。几天之后，剧团传达了毛泽东的几点指示：“要突出武装斗争，强调武装斗争消灭武装的反革命，戏的结尾要打进去；要加强军民关系的戏，加强正面人物的音乐形象，剧名改为《沙家浜》为好。”^②这实际上等于提出了要将郭建光扶为“第一号人物”的意图。从此，北京京剧团《芦荡火种》剧组以毛泽东的指示作为其改编指南，新的演出本易名为《沙家浜》。为了突出郭建光这个本来是配角的人物形象，编创人员从扩大和加强他的成套唱腔入手，尽可能地在剧中调整他与阿庆嫂的主从关系。同时，新加“奔袭”、“突破”、“聚歼”三场戏，将原来由阿庆嫂带人化装成送新娘的队伍，混进胡府一举歼灭敌顽的精彩结尾，忍痛割爱，改成郭建光等养好了伤，杀出芦荡，连夜奔袭，正面攻入敌巢。

1965年5月22日《文汇报》曾将该剧的主要修改部分，加评注说明给予发表，指出：把修改稿和原稿相比较可以看出，改动后的郭建光与改动前的最大不同是，他变成了一个能掌握斗争主动权并正确执行毛泽东革命战略思想的军事指挥员，不只在敌情严重的情况下临危不乱，运筹帷幄，而且一旦事情发生，他首先考虑的是老百姓的安危。在《毛泽东思想照亮了革命现代戏的创作》一文中，李希凡专门就“转移”一场谈到过郭建光的全新创造，认为比起《芦荡火种》来，《沙家浜》的这场戏写得鲜明有力：“它不只改变了郭建光的陪衬地位，而且透过他革命战士的精神风貌，政治工作者的周到细密的作风，透过他和革命群众亲密无间、关心群众利益、维护群众安全的细致描绘，把正面歌颂武装斗争的思想融合到人物的创造里去了。”^③《文汇报》的评注和李希凡的评论，概括出了担负着书写“国家本质”的郭建光所蕴含的主题特质，即我们从《智取威虎山》和《红灯记》两剧中早已熟识的“一根红线”、“一条主干”以及“一个重要方

面”。换句话说，郭建光必须“高大完美”，必须站在“两条路线”斗争的第一线（即所谓风口浪尖）。事实上，这些体现着“国家本质”内容的“原则性的设计”，已渗入每部“样板戏”的一号人物身上。

五、新程式—旧程式的某种置换

一旦弄清楚当时的主流意识形态所要开创的“无产阶级新文艺”，其目的就在于借对“工农兵”的浪漫化勾勒来组织出一种“国家本质”，便不难推知，负载着这一“新文艺”的最理想的体裁样式，只可能是“虚拟生活”的写意艺术，而不可能是以真实性为至高追求的写实艺术。也由于此，尽管“样板戏”创作人员一再提出要反对“旧瓶装新酒”，并的确在艺术形式上对传统京剧进行了重要改造，但装内容的瓶子——程式化的特征本身却始终难以被解构。对这一点，毛泽东似乎看得很准。1944年，他在看了延安平剧院演出的新编历史剧《逼上梁山》之后，给两位执笔者写了一封著名的信，指出“在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目”，为此，他高度评价这出戏将是旧剧革命的划时期的开端，希望“多编多演，蔚成风气，推向全国去！”^②从这段话中，我们不难把握毛泽东理解的京剧改革或“推陈出新”主要针对的并不是形式，而是题材和内容。

当然，上面所言并非意味着反映“现代生活”的“样板戏”不再创造与之相应的新程式，而是指这种新程式即使被创造出来，它在总的原则上也仍没有脱离原有程式的基本规范和内在属性（夸张性、鲜明性、稳定性）。正是从这一意义上，我们认为新的程式与旧的程式之间不存在什么本质的区别。前者不过是

后者在新的语境下的某种置换。当换由这个角度来切入以京剧为主体的“八个样板戏”，我们就会发现，它们中那些被称之为体现了“无产阶级美学观”和“革命化”的形象处理，又无疑符合京剧反映生活的应有章法。为了说明这个问题，我们不妨先来看看《智》剧“打进匪巢”一幕对英雄杨子荣的艺术设计：阴森的威虎厅内，座山雕阴险地坐于大厅侧边的虎皮椅上，随着一道强烈的阳光射进来，杨子荣在雄壮的乐曲中红光满面地昂然出场，并始终居于舞台中心；再用载歌载舞的形式，让他处处主动，牵着座山雕的鼻子满台转；戏的结尾，杨子荣脚踏匪首座椅，手持联络图，座山雕率众匪整衣拂袖，俯首接图。此幕在调度、布光、音乐方面所作的这种安排，自然是因为要专意凸现杨子荣高大、英武的光辉形象和压倒一切敌人的凛然正气。如果单独来看，你也许觉得它并没有什么值得探究的。你甚至可能按照写实的原则对其进行质疑：作为一山之主的匪首座山雕难道会坐于威虎厅的边侧？在当时那种特定的环境下，以智取为目的而打进威虎山的杨子荣又怎么敢脚踏匪首座椅，让座山雕俯首接图？但是，倘若你觉察到这不是《智》剧一部作品塑造英雄的特殊修辞，而是所有“样板戏”呈露的普遍倾向，并试着用体裁的眼光来打量，那情形则又不一样，你会认为这种在调度、布光、音乐等方面体现的固定特点，正是京剧程式化的某些表现。当然，要确证这点，还得继续以作品为据。具体拿场面调度来说，当时的官方理论家认为，画面构图从来就不是一个单纯的艺术技巧问题，而是立场站在哪一边，突出谁、歌颂谁的问题。在“样板戏”中，显然都是用最好的画面构图来突出英雄人物所向无敌的英雄气概的，如《红灯记》“刑场斗争”一场，李玉和就义时屹立在有参天劲松作衬景的高坡，怒斥偏于一隅、虚弱渺小的鸠山。在《沙家浜》第十场“聚歼”中，郭建光与敌人开打时，他始终

居于舞台的中心，黑田等则只在舞台的左、右侧窜动。这样，正面人物的高大和反面人物的矮小，自然形成鲜明的两极对照。再就音乐营构而言，每部“样板戏”要树起无产阶级的音乐形象，都缺少不了“有层次的成套唱腔”的关键设计，因为称这种唱腔能够有力地揭示英雄性格的本质特征，淋漓尽致地抒发其思想感情。像《沙家浜》中为郭建光设计的唱段“祖国的好山河寸土不让”和“毛主席党中央指引方向”，《红灯记》中为李玉和设计的唱段“雄心壮志冲云天”和“党叫儿做一个刚强铁汉”，《奇袭白虎团》中为严伟才设计的唱段“心潮翻腾似浪卷”和“毛泽东思想把我的心照亮”，等等，皆属此列。同时，对英雄人物的唱腔风格也有一个总体规定：这就是要表现出刚健、清新、秀丽的特色，反对脱离人物，背离时代精神的“水腔”和“老腔老调”，即在旋律创作上必须尽力做到感情、性格和时代“三对头”。如果把杨子荣、李玉和、郭建光、方海珍、严伟才这些英雄人物的唱腔加以比较，就能深切体味到他们虽各有调式，却万变不离其宗。与此相对，反面人物的唱腔，必须暴露其丑恶、残暴、阴险的阶级本质，“但不能美听，不能使人们乐于学唱”^②。至于布光方面，“样板戏破除了那种认为光色必须从属于光源、环境的自然主义束缚”^③。依循两极修辞手法，对英雄和敌人分别采用明与暗两种不同光线和冷暖两种不同的色调。如《奇袭白虎团》第九场中，当严伟才骤然出现在伪白虎团团部窗口时，匪巢里是阴森幽暗，乱作一团。而严伟才却居高临下，一束明亮的晨曦照射过来，使他显得气宇轩昂。很明显，在这里，布光的明、暖或暗、冷都有它明确的象征含义，前者代表着光明和希望，后者则无疑指涉着黑暗与灭亡。除此之外，“样板戏”的英雄人物在扮相、动作、服饰上也极有讲究，他们多为浓眉大眼、面色红润的俊扮。动作则以握拳、挺身、瞪眼的武生工架为主。服饰上

追求洁净和壮美，白色的衣饰成为正面人物最重要的着装。不用说，反面人物的脸部符号绝对是猥琐和灰暗的，其穿戴也必定透出所谓剥削阶级腐朽气息。毫无疑问，这些精心安排的音乐、调度及布光，特意设计的扮相、动作和服饰，从京剧的角度讲又都是程式，因为它们完全与程式的夸张性、鲜明性、稳定性的特质相符。有了这些程式规定，“样板戏”人物一登场，其美丑、善恶便一目了然，而这又分明是传统京剧塑造形象的重要美学原则之一。对此，一位海外学者说，京剧这一媒介为表现那些根据无产阶级本质模式化了的英雄人物提供了良好的机会，“它可以极大地减少对人物的心理刻画，而观赏起来仍饶有兴趣。因为京剧中有传统的说唱、音乐、高度程式化手势和动作，功夫表演和惊险情节”^④。既然“样板戏”创作背后还存有这样一个缘由，那么它们中那些不可思议的“形式主义”——大至“三突出”，小至正面人物服装上打几个补丁以及补丁打在什么地方，当然最终都能够从京剧体裁里找到解释。难怪当时观众看了“样板戏”之后盛赞它们“是现代戏，又是京剧”，认真说来，恐怕根本原因就在这里。

由此看来，样板戏之所以能用传统的京剧形式自如地表达“现代生活”，深层的原因是这一“现代生活”的本质面貌并非导向通常意义上的现代内涵，相反，它带有非常强烈的拟古性质。而旨在传达“抽象之事物”的京剧，又正是中国古代现实与意识形态的艺术提升。换句话讲，通过写意性极强的京剧形式，“无产阶级英雄”能够得以按“现代民族国家创建”的文化需要呈现出来，道理很简单，京剧独有的程式特征恰好提供了本质化的“工农兵”形象所必需具备的外在框架。^⑤认识清楚这点，才能理解当今的戏曲界为什么花足气力搞现代戏创作，却难以收到良好的艺术

效果。因为当今的社会文化语境与那个时代相比,已经发生了深刻的变化,程式化本质化不再是整个中国社会现状的触目标记,多元的思维方式也逐渐取代过去那种“不是同志,便是敌人”的善恶两分,今天的社会现实可以说是真正趋于复杂多义。所以,取程式化的京剧形式来反映这样的现代生活,同时又须使之仍保有传统京剧应有的本色,确实有些勉为其难。样板戏在京剧改革方面的成功,似乎向人们证实了“内容和形式”两者的矛盾是能够被克服与解决的,实际上这只是一个假象而已,本文对此的深究表明:“无产阶级新文艺”所要反映的“现代生活”与传统京剧之间,其实不存在什么矛盾,它们在根本精神上是同构和暗合的。从这个意义上讲,样板戏无疑在一个特殊的年代以一种特殊的方式延缓了中国传统京剧的衰亡。但是,问题在于,样板戏不仅仅是一般的艺术文本,正像我在文中一再讨论过的,它还肩负着一种文化专制主义的意识形态功能。因此,我们在为这一艺术样式产生的美学魅力所震撼的时候,不应该忘记它曾经给民族文化带来的专制灾难。

- ① 《革命样板戏创作经验选辑》,江苏人民出版社,1974年版,第14、16页。
- ②④⑦ 戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》,知识出版社,1995年版,第2—3页。
- ③ 《样板戏及其它》,1988年4月29日文汇报。
- ⑤ 杨建业《现代戏与恨屋及乌》,见《文学自由谈》,1998年第4期。
- ⑥ 杨龙厚:《小议京剧改革》,《中国青年报》,1997年4月3日。
- ⑧ 许晨:《样板戏启示录》,见《一言难尽》,团结出版社1993年版,284页。
- ⑨ 转引自李扬:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942年—1976年)研究》,时代文艺出版社1993年版,277页。
- ⑩ 《曲律》杂论第三十九上。
- ⑪ 杰姆逊:《政治无意识》,转引自[美]华莱士·马丁《当代叙事学》,北京大学出版社1990年版,第59页。

- ⑫ 李扬:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942年—1976年研究》,时代文艺出版社,1993年版,第301页。
- ⑬ 转引自林真、李春熹《实践中产生的真知灼见——评介阿甲戏曲理论的主要成就》,《戏剧论丛》,1983年第1辑。
- ⑭ 毛泽东:《中国革命战争的战略问题》,《毛泽东著作选读》上册,人民出版社1986年版,第102—103页。
- ⑮⑯ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东著作选读》下册,人民出版社1986年版,第538、554页。
- ⑯ 参见刘小枫《诗化哲学》,山东文艺出版社,1986年版。
- ⑰⑲ [德]诺瓦利斯:《断片》,见海塞编《文艺理论读本》,1976年德文版,第61页。
- ⑳ 将“计划经济”看成是中国的本质这种意识始于60年代。
- ㉑㉒ 上海京剧团《智取威虎山》剧组《努力塑造无产阶级的英雄形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》,《红旗》杂志1969年第11期。
- ㉓ 欧阳文彬、徐景贤:《谈京剧〈红灯记〉的剧本改编》,见《京剧〈红灯记〉评论集》,中国戏剧出版社1965年版,第135页。
- ㉔ 戴嘉枋《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》,知识出版社1995年版,第56—57页。
- ㉕ 《红旗》杂志1967年第9期。
- ㉖ 见《京剧〈沙家浜〉评论集》,中国戏剧家协会编,中国戏剧出版社1965年版,第89—90页。
- ㉗ 见《红旗》杂志1967年第9期。
- ㉘ 肖甲:《〈沙家浜〉的诞生》,《京剧〈沙家浜〉评论集》,中国戏剧出版社1965年版,第246页。
- ㉙ 《屹立如山,壮志如钢——赞革命现代京剧〈红色娘子军〉彩色影片中洪常青形象的塑造》,1972年6月15日《北京日报》。
- ㉚ 费正清主编:剑桥《中华人民共和国史》1966—1982,上海人民出版社,1991年版。
- ㉛ 需要说明的是,作为西方宫廷的典范艺术,古典芭蕾在审美理想和价值取向上同中国传统京剧如出一辙。本文没有着重讨论“八个样板戏”中的两部芭蕾舞剧《白毛女》和《红色娘子军》,并不意味着这两部带有强烈写意气息的剧目是游离于当时的文化语境之外的。之所以未能将它们单独提取出来进行探讨,完全是出于篇章布局的整体考虑。

责任编辑 廉 静